
Le monde chinois des morts dans l'œuvre de Paul Claudel

Ge Chu

**Édition électronique**

URL : <https://journals.openedition.org/essais/8909>

DOI : 10.4000/essais.8909

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 avril 2021

Pagination : 127-136

ISBN : 979-10-97024-09-3

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Ge Chu, « Le monde chinois des morts dans l'œuvre de Paul Claudel », *Essais* [En ligne], 17 | 2021, mis en ligne le 27 avril 2021, consulté le 06 mai 2021. URL : <http://journals.openedition.org/essais/8909> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.8909>

Essais

Le monde chinois des morts dans l'œuvre de Paul Claudel

CHU Ge

En 1895, Paul Claudel, à vingt-sept ans, prend le bateau pour la Chine où il vivra jusqu'en 1909, soit un séjour de douze ans au total si l'on tient compte de deux retours en France en 1900 et en 1905. Au cours de son séjour en Chine, Paul Claudel a visité des lieux réels de la mort (comme divers tombeaux) et il a aussi médité l'espace fictif des morts, notamment la conception chinoise de l'enfer. Dans ses observations et réflexions, il a mêlé ses connaissances récentes sur la Chine et le savoir européen classique, ce qui demeure une originalité claudélienne. Dans le poème *Tombes.-Rumeurs (Connaissance de l'Est)*, Claudel a résumé sa découverte par une phrase : « La mort, en Chine, tient autant de place que la vie. »¹ Comment le poète en est-il venu à cette idée ? Dans quelle mesure cette idée est-elle vraie pour le pays dont la conception de la mort est un mélange des pensées confucianistes, taoïstes et bouddhistes ? Nous allons chercher à mettre ces questions en lumière.

Le regard de Claudel sur les tombes chinoises

En Chine, on dispose d'une série de rites pour construire une tombe et installer les corps des morts : le choix du lieu et du jour, l'orientation du cercueil, la plantation des verdure autour de la tombe, etc. Claudel connaissait bien ces rites. Voilà son explication à ce sujet :

Avant que le cercueil ne soit confié à la terre, il se passe souvent des mois pendant lesquels le géomancien, armé de sa bizarre boussole, se livre à son travail de prospection. Si le site choisi est favorable, les influences occultes et bienfaisantes de la terre, de ce sol d'où sort toute richesse, sont en quelque sorte captées, et le tombeau des ancêtres continue à fructifier pour leurs descendants en fruits de bénédiction².

1 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1967, p. 41.

2 Paul Claudel, *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1965, p. 1078.

Il faut dire que les connaissances de Claudel au sujet des tombes se sont acquises principalement par ses visites en personne. Dans *Connaissance de l'Est*, sans compter les mentions sommaires, nous pouvons trouver deux poèmes consacrés intégralement au thème de la tombe chinoise. L'un s'intitule directement *La Tombe* ; et l'autre s'appelle *Tombes.-Rumeurs*.

Le poème *La Tombe* nous offre la description intégrale d'un tombeau impérial, où la plume de Claudel fait preuve de sensibilité à l'espace. Notre lecture du poème est ainsi rythmée par beaucoup d'indicateurs spatiaux, tels que : « Ce sont d'abord, l'une après l'autre, deux montagnes carrées de briques », « Mais à peine suis-je sorti par la porte septentrionale, je vois devant moi s'ouvrir [...] », « la voie se retourne vers l'est », « Maintenant, par une série d'escaliers [...] je traverse [...] », « Et voici devant moi la tombe »³... Les indicateurs spatiaux nous montrent fidèlement la piste de l'explorateur attentif, et traduisent sa curiosité sérieuse pour cet espace de la mort. Il comprenait bien qu'ici la tombe n'est pas un simple lieu pour enterrer le corps, mais aussi l'espace où se montre le paysage de la mort. Donc le lexique que Claudel a employé ne se limite pas au domaine funèbre ; on y trouve aussi une quantité d'expressions pour présenter vraiment les paysages qui sont là, comme l'a montré Yvan Daniel :

Autant que le lexique de la « nécropole » (ville des morts), l'on retrouve ici celui du paysage des morts dont nous parlions : « mont, route, montagnes, points cardinaux, ruisseau, pays, passage, voie... », le lexique semble avoir largement débordé les limites du cimetière⁴.

Les termes classés par Yvan Daniel sous la rubrique du « paysage des morts » sont liés étroitement avec la notion du « *feng shui* » : ce sont les éléments indispensables pour établir une bonne communication entre la tombe et les forces de la nature (vent, eau), et aussi pour capter « les influences occultes et bienfaitantes de la terre ». Voilà pourquoi la découverte du poète dans le poème *La Tombe* concerne le « ruisseau », le « canal », le « ru »⁵ ; et c'est aussi pourquoi il a écrit dans le poème *Tombes.-Rumeurs* que « les morts, au large, en bon lieu, ouvrent leur demeure au soleil et à l'espace »⁶. Ce sont justement les remarques de Claudel sur les relations entre la tombe et les facteurs naturels.

Tout en s'intéressant au « *feng shui* », le poète n'a pas cru cependant en ses effets magiques. Il a critiqué dans la deuxième partie de *La Tombe* le fait que rien dans la tombe ne peut empêcher la corruption de la mort, ni « les pompeux catafalques » ni « le cortège de la gloire ». Il a dénoncé que « C'est l'enfouissement simple, la jonction de la chair crue au limon inerte et

3 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 72-73.

4 Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, Paris, Les Indes savantes, 2003, p. 281.

5 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 73.

6 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 42.

compact ; l'homme et le roi pour toujours est consolidé dans la mort sans rêve et sans résurrection. »⁷ Il admirait l'attitude active des Chinois pour établir un bon accord avec la nature, mais sa foi catholique s'opposait aux traitements artificiels qui considèrent le corps du défunt comme un vivant. En voyant tant d'attentions accordées pour construire une tombe, Claudel a remarqué que « La mort, en Chine, tient autant de place que la vie »⁸, mais il n'y a pas consenti. Avec le corps qui va pourrir au-dedans, d'après lui, la tombe doit simplement être le signe qui indique le terme de la vie. Dans le poème *Tombes.-Rumeurs*, le poète a comparé la tombe à la lettre grecque Ω : « Elle (la tombe) affecte la forme d'un Ω appliqué sur la pente de la colline [...] »⁹ Comme nous le savons, oméga (Ω), c'est la dernière lettre de l'alphabet grec qui peut signifier la fin d'une série. Et la tombe représente également la fin de la séquence de la vie. La lettre et la tombe : leur sens se conforment et se justifient mutuellement.

En bref, la rencontre avec les tombes chinoises révèle au poète une différente vision de la mort, tout en renforçant sa croyance catholique et en complétant ses méditations théologiques.

La conception de l'enfer dans *Le Repos du septième jour*

Lorsque Claudel a écrit la pièce de théâtre *Le Repos du septième jour*, il a beaucoup pensé aux questions sur la mort, et le deuxième acte du drame est un fruit de ses méditations. La descente infernale de l'Empereur dans cet acte nous révèle la conception claudélienne de l'enfer. Claudel concrétise sa préoccupation par un enfer composé en trois enceintes. Dans la première enceinte conçue pour l'Ignorance, l'Empereur rencontre sa mère aveugle qui est punie par le fait qu'elle n'a pas connu la Lumière et donc est contrainte dans cet espace où il n'y a point de lumière ni de temps. Dans la deuxième enceinte qui semble la plus complexe (zone de l'Antiforce et de l'Antiscience¹⁰), c'est le Démon qui prend le rôle de guide. Il explique à l'Empereur successivement les notions-clés telles que « le Mal », « le Seigneur du Ciel », « la souffrance », « le feu pénal », et « la lumière ». Dans la dernière enceinte, l'Ange de l'Empire nommé l'Ange du Riz, annonce à l'Empereur « la première cause de l'homme » et aussi le remède pour le problème du retour des morts dans le monde des vivants : c'est le repos du septième jour. De cette façon, l'homme peut établir sa réconciliation avec Dieu. Le voyage en enfer est alors fini.

7 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 74.

8 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 41.

9 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 42.

10 Les quatre enceintes dans les notes préparatoires de Claudel se réduisent à trois enceintes dans le texte définitif. L'Antiforce et l'Antiscience se combinent, semble-t-il, pour former une seule enceinte ; mais on y trouve aussi quelques morceaux concernant l'Ignorance.

Les inspirations de la conception claudélienne de l'enfer proviennent de sources très diverses.

Côté européen, la descente infernale et la rencontre des morts s'inspirent évidemment des œuvres d'Homère, de Virgile et de Dante. Cela a déjà fait l'objet de plusieurs études critiques. Avec Homère, Yu Zhong Xian a remarqué qu'« Une consultation des morts, une descente au pays des décédés, une rencontre de l'ombre de la mère sont des points communs entre l'épopée homérique et le drame claudélien »¹¹. Avec Virgile, Gilbert Gadoffre a commenté que « la Descente aux Enfers suit les normes de *L'Énéide* – un des livres de chevet du poète [...] le nécromant, avec son carré magique et sa poule noire, est aussi méditerranéen qu'asiatique »¹². Quant aux ressemblances avec l'œuvre de Dante, nous avons beaucoup d'analyses intéressantes. Par exemple, la thèse d'Odile Vetö intitulée *Claudiel et Dante* a fait une comparaison systématique entre les deux et, comme le dit Ioana Sion, cette thèse « *shows that the descent and exile of Dante, the poet-pilgrim, and Claudel, the poet-emperor started with the acknowledgement of their sinful life, and mentions the parallelism of their redemptive journeys* »¹³. Ioana Sion elle-même a listé également des points communs entre les deux voyages aux enfers chez Dante et chez Claudel :

The archetype of Christ's *descensus ad infero* is a common source for Dante's and Claudel's descents. The purpose of their descent is also similar, that is to find peace and harmony, to symbolically restore the unity of earth and sky, and to facilitate the communication between Man and God. Both writers are poets and theologians, they are shamans who attempt to unite all contrary principles, to realize the absolute unity in duality, the *coincidentia oppositorum*¹⁴.

Cependant, nous trouvons des retentissements différents chez d'autres critiques. Par exemple, Pierre Brunel a attiré notre attention sur l'écart pris par notre dramaturge avec ces auteurs :

À dire vrai, si l'on sait lire entre les lignes ou entre les vers du *Repos du septième jour*, on s'aperçoit qu'il a déjà rompu ou du moins sérieusement pris ses distances avec Homère, quand il dénonce le caractère impie des rites de la nourriture, avec Dante, quand il substitue progressivement la peine du dam à la peine du sens, avec Virgile lui-même quand il refuse l'innocence aux âmes ignorantes et charge les pâles ombres, mais aussi leur visiteur, du péché originel¹⁵.

11 Zhongxian Yu, *La Chine dans le théâtre de Paul Claudel*, Pierre Brunel (éd.), Thèse de doctorat, Littérature comparée, Université Paris-Sorbonne, 1992, p. 44.

12 Gilbert Gadoffre, *Cahiers Paul Claudel, 8 : Claudel et l'univers chinois*, Paris, Gallimard, 1968, p. 257.

13 Ioana Sion, « Claudel and Dante: Salvation on the Seventh Day », *Paul Claudel Papers*, 4, 2006, p. 527, p. 6.

14 *Ibid.*, p. 7.

15 Pierre Brunel, « L'Évocation des morts et la descente aux enfers : Claudel, Homère, Virgile, Dante », *La Revue des Lettres Modernes*, 1973, (« Paul Claudel, 10 : L'enfer selon Claudel, *Le Repos du septième jour* »), p. 45-64, p. 61-62.

À notre avis, Claudel n'a pas suivi complètement les exemples des illustres auteurs européens, d'abord parce qu'il n'a pas voulu faire un pastiche ; l'enfer montré dans son drame est le fruit de ses études personnelles et indépendantes. D'autre part, n'oublions pas l'autre inspiration majeure de la conception de l'enfer claudélien : la Chine. Les choses qu'on trouve inexplicables ou atypiques dans ce monde souterrain lorsqu'on prend les œuvres européennes pour modèles, peuvent trouver leur origine dans la culture chinoise. Il y a divers éléments chinois dans la conception de l'enfer claudélien. Nous prenons l'exemple des guides de l'enfer.

Parmi les trois guides que sont la Mère, le Démon, et l'Ange du Riz, deux personnages manifestent une certaine liaison avec la culture chinoise. L'un est la Mère. Pour les amateurs d'Homère, la rencontre avec la Mère est considérée comme une scène analogue à l'épisode où Ulysse retrouve Anticlée. Mais si l'on est conscient de l'importance de la piété filiale dans la société chinoise, on peut obtenir une vision plus globale de la rencontre mère-fils. Dans *Le Classique de la piété filiale (Xiao Jing)*, Confucius a expliqué ainsi « la piété filiale » : « La piété filiale comporte trois domaines : le premier est celui du respect et des soins qu'il faut rendre aux parents ; le second embrasse tout ce qui regarde le service du prince et de la patrie : le dernier et le plus élevé est celui de l'acquisition des vertus et de ce qui fait notre perfection. »¹⁶ En bref, la piété filiale reste le principe par lequel la famille fait son union et le souverain gouverne son empire. C'est une vertu universelle qui concerne tous les hommes du pays, depuis l'empereur jusqu'au dernier habitant. Dans le drame claudélien, l'Empereur salue ainsi sa mère dans l'enfer :

Je vous salue, ma mère, dans l'obscurité.
 Je n'ai manqué à rien ! j'ai rempli le sacré devoir filial.
 J'ai gardé le jeûne ; j'ai observé le deuil.
 Votre nom est sur les tablettes et j'accomplis les rites et les sacrifices¹⁷.

L'Empereur décrit ses efforts rituels pour rendre le respect à sa mère (ce qui reste une réalité populaire en Chine). Tous les Chinois antiques accomplissent les rites pour les ancêtres défunts comme de garder le jeûne et préparer les offrandes devant les tablettes de noms. Ce passage s'inspire probablement de l'observation de la vie quotidienne des habitants chinois.

De plus, la piété filiale est aussi un motif fréquent dans le théâtre chinois. Il est très probable que Claudel, en tant qu'admirateur du théâtre chinois, y trouve son inspiration. L'analogie entre le drame claudélien et le drame

16 Texte en version numérique mis en format par Pierre Palpant, p. 162, à partir de Jean-Baptiste Kao, *La Philosophie sociale et politique du confucianisme*, Éditions franciscaines, Paris, 1938, 192 pages. Voilà le texte original : 《孝经·开宗明义章第一》：“夫孝，始于事亲，中于事君，终于立身。”

17 Paul Claudel, *Théâtre I*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2011, p. 619.

chinois intitulé *Mulian sauve sa mère* va dans le sens de notre thèse. Un point commun entre les deux drames, c'est la scène où le héros veut sauver sa mère enfermée dans l'obscurité absolue de l'enfer. Quoique pour le drame de Claudel, « sauver la mère » ne soit pas le but principal de l'Empereur, il exprime quand même son souci face au Démon en disant que « N'est-il point de juste ? Hélas ! mes mères sont en ce lieu. »¹⁸ La parole reste bel et bien un retentissement de l'idée de la piété filiale.

Le troisième guide est l'Ange de l'Empire qui est chargé d'annoncer le remède pour guérir le trouble causé par les morts qui envahissent le monde des vivants. Le rôle de l'Ange est souvent chrétien et européen. Mais ici l'Ange se présente ainsi : « Je suis l'Ange du Riz. »¹⁹ Le riz est la nourriture principale des Chinois. La nomination de l'Ange est nécessaire pour faire comprendre que c'est un Ange qui s'occupe des Chinois. En plus, l'utilisation du « riz » pour nommer un Ange révélateur manifeste également une préoccupation importante de l'auteur. Le riz est le symbole de la nourriture chinoise. La relation entre la nourriture et les Chinois est un complexe majeur de la civilisation. Selon l'enregistrement du *Shi Ji*, un lettré qui s'appelle Li Shi Qi (郚食其) a dit à l'empereur de la dynastie des Han que « le peuple considère la nourriture comme leur ciel »²⁰ ; c'est dire que la nourriture reste la clé de leur existence. La phrase du lettré Li est ensuite devenue une maxime célèbre qui explique pourquoi les Chinois travaillent tout le temps dans les champs. Or, d'après Claudel, les Chinois laborieux sont trop attachés à la nourriture pour qu'ils puissent connaître Dieu ; et « le ciel du peuple » et « la clé de leur existence » ne sauraient être autre chose que Dieu.

Le dramaturge a explicité ses idées par la bouche des personnages. Voilà cette scène : l'Empereur interroge sur la raison du trouble causé par les morts, Hoang-Ti répond brièvement : « Quiconque mange mourra »²¹. La réponse vise clairement à dévaloriser la place trop importante de la nourriture en Chine. L'enseignement de l'auteur continue par le dialogue entre l'Ange du Riz et l'Empereur : celui-là aide celui-ci à comprendre que « connaître la Cause hors de la cause » apporte beaucoup plus de rassasiement qu'avoir « un bol de riz entre ses mains »²². Jusqu'ici, Claudel a bien exprimé qu'il voulait convertir « les croyants de la nourriture » en « croyants de Dieu ». Nommer l'Ange révélateur par « le riz » et choisir l'Ange du Riz comme le guide de la dernière enceinte, tout cela est pour nous communiquer la vraie préoccupation du concepteur de l'enfer : c'est de se débarrasser de l'attachement morbide à la nourriture.

18 *Ibid.*, p. 625.

19 *Ibid.*, p. 636.

20 La traduction est la nôtre ; et elle respecte le sens littéral de l'expression pour garder l'importance attachée à la nourriture. Voilà le texte original : 《史记·郚生陆贾列传》：“民人以食为天。”

21 Paul Claudel, *Théâtre I*, op. cit., p. 610.

22 *Ibid.*, p. 638.

L'enfer claudélien, en s'inspirant des deux côtés, – d'un côté, les influences homériques, virgiliennes, et dantesques restant ineffaçables ; de l'autre côté, les facteurs chinois étant remarquables –, apparaît comme un espace absolument multiculturel, mêlé des visions sur la mort des Chinois et des Occidentaux²³.

Le rapport entre les vivants et les morts

En parlant du rapport entre les vivants et les morts en Chine, Claudel a commenté ainsi : « Les vivants, les morts et les démons vivent en contact continu. »²⁴ Cette impression est concrétisée, d'un côté, par la scène angoissante de l'envahissement des morts dans le drame *Le Repos du septième jour* ; et de l'autre côté, par la description tranquille et poétique des activités rituelles dans le poème *Fête des morts le septième mois*. Les descriptions du *Repos du septième jour* donnent à certains lecteurs une image sombre sur les anciens rites chinois pour les morts. Par exemple, Jacques Houriez a imaginé ces traditions chinoises dans une ambiance très lugubre :

Positivement, les morts envahissent le monde des vivants. Les deuils imposent des sacrifices longs et pénibles. Longtemps le défunt reste enterré dans le sol de la maison, près de la couche nuptiale où sont conçues les vies nouvelles. On a l'impression que les âmes des morts flottent dans les coins sombres de la maison. [...] Leur présence est toujours hostile, menaçante et crainte²⁵.

Or, force est de noter que les passages du *Repos du septième jour* représentent seulement une partie des idées de Claudel. Nous voulons souligner que l'intérêt de Claudel pour les visions chinoises de la mort n'équivaut pas à une simple chasse au goût macabre de la civilisation antique. Dans le poème en prose *Fête des morts le septième mois*, le poète a décrit son expérience de la fête chinoise des morts dans une ambiance très différente de celle du *Repos du septième jour* :

L'étranger attardé qui, du banc où il demeure, considère la vaste nuit ouverte devant lui comme un atlas, entendra revenir la barque religieuse. Les falots se sont éteints, l'aigre hautbois s'est tu, mais sur un battement précipité de baguettes, étoffé d'un continu roulement de tambour, le métal funèbre continue son tumulte et sa danse²⁶.

23 Sur ce motif de la descente aux enfers dans *Le Repos du septième jour*, on pourra se reporter aussi à Éric Benoit, « L'interrogation herméneutique de Claudel devant la Chine, ou : l'orientation crucifère », dans le collectif *Claudel et la Chine*, sous la direction de Du Qinggang et Wang Jing, Wuhan University Press, 2010, p. 61-71.

24 Paul Claudel, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, Paris, Gallimard, 1969, p. 178.

25 Jacques Houriez, « *Le Repos du septième jour* » de Paul Claudel, Paris, les Belles Lettres, 1987, p. 25.

26 Paul Claudel, *Œuvre poétique*, op. cit., p. 36-37.

Nous pouvons ressentir aisément que la description des activités rituelles se déroule dans un ton tranquille, ralenti et poétique. Le poète (« l'étranger attardé »), lui-même, se présente comme un spectateur désinvolte devant cette scène. Si l'on compare ce passage avec le poème *Théâtre*, on peut découvrir que leur ton et leur moyen de décrire sont proches. Yvan Daniel a également comparé les activités décrites dans *Fête des morts le septième mois* à un « opéra en plein air »²⁷. Ces pratiques rituelles possèdent ici les caractères d'une fête dont l'ambiance reste non joyeuse, mais au moins solennelle, commémorative et pleine de grâce. Le contact entre les vivants et les morts n'est pas une opposition cruelle remplie de tourment, mais le respect et l'harmonie.

Alors, face à diverses représentations sur le même sujet, on se demande quelle est la vraie relation entre les vivants et les morts en Chine. Est-ce qu'il y a vraiment un conflit entre les deux côtés ? Qu'est-ce que Claudel pense de son observation ? Dans la croyance chinoise, le rapport entre les vivants et les morts n'est pas tendu, mais il y a certainement une limite entre les deux mondes. La limite, qui n'est pas visible ni géographique, est la séparation entre la vie réelle et la vie irréelle : d'un côté, les vivants, la vie *hic et nunc*, le monde de Yang ; de l'autre côté, les morts, la vie antérieure ou postérieure, le monde de Yin. La notion chinoise de « la limite des deux mondes » intéresse particulièrement Claudel. Dans son texte *Introduction à la peinture hollandaise*, il n'a pas oublié de l'évoquer²⁸ ; et dans sa conférence *Les Superstitions chinoises*, il a expliqué avec précision ses recherches sur « la limite des deux mondes » :

Cette conception du Yang et du Yin vous permettra de comprendre l'idée que les Chinois se font de la vie future. [...] C'est une Chine spirituelle superposée pour ainsi dire à la Chine matérielle et dont les frontières demeurent parfois incertaines et mal fixées. Le folklore chinois abonde en histoires de vivants qui s'y sont aventurés. C'est un mandarin qui se fait descendre par une corde dans un puits profond, c'est un cavalier surpris par un tourbillon de vents jaunes, c'est un voyageur égaré dans un pays sauvage qui lit tout à coup dans le brouillard sur une stèle vermoulue cette inscription à demi effacée : Limite des deux mondes²⁹.

En plus de cela, le poète a évoqué par lui-même une limite des deux mondes dans ses poèmes, ce qui fait de son séjour à Fuzhou une aventure transmondaine, comme Bernard Hue nous l'a dévoilé :

D'une manière générale, l'image récurrente du vieux pont de pierre revêt une valeur symbolique, dans la mesure où il représente, entre la colline de Yantaï et la montagne du Tambour, le moyen de franchir le large fleuve qui sépare le monde des morts (la colline) et le monde des vivants (la ville) pour entamer ensuite la montée vers Gushan³⁰.

27 Yvan Daniel, *Paul Claudel et l'Empire du milieu*, op. cit., p. 291.

28 Paul Claudel, *Œuvres en prose*, op. cit., p. 184.

29 *Ibid.*, p. 1082.

30 Bernard François Hue, « Le Fujian dans la Chine de Claudel », in Qinggang Du, Jing Wang (éds), *Paul Claudel et la Chine*, Wuhan, Presses de l'Université de Wuhan, 2010, p. 213-224, p. 218.

À travers ses écrits, nous découvrons que la limite entre le monde des vivants et le monde des morts sert à Claudel de motif poétique et philosophique, qui inspire des méditations sur la nature, sur la vie et aussi sur l'art. Dans la croyance antique chinoise, normalement, la limite doit être respectée par les deux côtés ; sinon, ce serait le dérèglement de l'équilibre du Yin-Yang. Le monde des vivants et le monde des morts se superposent avec quand même quelques communications, comme l'espace des tombes et les fêtes des morts. Les communications rituelles qui sont riches d'imagination et d'humanité offrent au poète une occasion parfaite pour interroger la mort. Malgré sa foi catholique, le contact continu entre les vivants et les morts observé sur les territoires chinois ne devient pas l'objet de critiques ou de reproches violents chez Claudel, mais quelque chose qui le touche profondément et qui « touche aux premières expériences de l'humanité »³¹.

Pour conclure, nous dirons que, avec les visites des tombes, la conception d'un enfer mi-européen mi-chinois, et l'observation sur les communications entre les deux mondes, des vivants et des morts, Claudel nous a raconté la façon dont il comprenait la vision de la mort selon les Chinois, et aussi ses propres méditations inspirées. Force est de remarquer que ce qui est commun à sa vision et à la vision chinoise, c'est la même gravité à l'égard de la vie, de la mort et surtout d'une Existence Supérieure.

CHU Ge

Université de Wuhan

Université Bordeaux Montaigne

TELEM EA 4195

ge.chu@etu.u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé

Cet article s'intéresse aux représentations du monde chinois des morts dans l'œuvre de Paul Claudel. Nous prêtons attention au regard claudélien sur les tombes chinoises, sur la notion de l'enfer dans les contextes occidental et chinois, et enfin sur la relation entre les vivants et les morts de la Chine. Une telle enquête nous aide certainement à mieux comprendre les écrits chinois de Claudel ; de plus d'après nous, le regard de Claudel constitue un échange culturel et philosophique concernant les attitudes envers la vie et la mort en Chine et en Occident.

Mots clés

Claudel, Paysage de la mort, *feng shui*, conception de l'enfer, espace multiculturel, limite des deux mondes.

31 Paul Claudel, *Mémoires improvisés : quarante et un entretiens avec Jean Amrouche*, op. cit., p. 178.

Abstract

This article deals with the image of China's dead world in Paul Claudel's works. We pay special attention to Claudel's views on Chinese tombs, the concept of hell in the western and Chinese context, and the relationship between the living and the dead in China. This investigation will undoubtedly help us to better understand Claudel's Chinese literary works, and we believe that Claudel's views represent the cultural and philosophical exchange of Chinese and Western attitudes towards life and death.

Keywords

Claudel, Death landscape, feng shui, concept of hell, multicultural space, boundary between two worlds.